Cu dr. STEPHAN POEN despre probleme actuale ale teatrului lyric

(Costin Popa – 21 mai 2009)



Concepte în premieră absolută

– Ai obţinut recent la Bucureşti titlul de Doctor în Muzică, teza fiind intitulată „Sonologie şi sonosofie în determinismul tonal. Aplicaţii în vocalitatea baritonală a operelor lui Mozart şi Wagner". Care au fost elementele de noutate pe care le-ai propus?

– Au provenit din rezultatele unor îndelungate cercetări interdisciplinare: sub aspect sonologic, am aplicat sistemului tonal o concepţie originală bioenergetică, aprofundând relaţia fenomenologică dintre entităţile structural-funcţionale muzicale şi biosisteme, în principal sistemul bio-psiho-somatic al organismului uman; sub aspect sonosofic, am integrat în dialectica sistemului tonal anumite simboluri fundamentale provenind din doctrina Talmudică, regăsite amplu în Vechiul şi Noul Testament şi a căror îmbinare contextuală ideologică manifestă o uimitoare analogie cu legile fundamentale ale funcţionalităţii sistemului tonal şi ale armoniei tonale. Deci, la baza sistemului tonal care este analog sistemului universal, stă un determinism în dublă integrare – sonologică (quantum energetic) şi sonosofică (quantum spiritual).

– Am fost prezent la susţinerea tezei şi am constatat că în concepţia pe care ai expus-o, cele şapte adevăruri fundamentale din vechile scrieri au fost asimilate prin cele şapte trepte ale sistemului tonal. Ai putea detalia?

– În tratatul **Pessachim** din **Talmud Bavlì**, capitolul al IV-lea, se afirmă că, înainte de a crea Universul, Dumnezeu a dăruit cele şapte adevăruri fundamentale: Înţelepciunea, Căinţa, Edenul, Infernul, Tronul Sfânt, Locul Sacrificiului, Mesia Salvator. Nu-mi explicam această ordine şi mai ales faptul că Tronul Sfânt al Tatălui Ceresc era al cincilea adevăr, în timp ce Infernul al patrulea iar Mesia Salvator al şaptelea. Suprapunerea acestor simboluri sacre pe cele şapte trepte ale tonalismului începând cu cele şapte puncte de intonaţie ale primei tonalităţi – Do major – m-a condus prin raţionamente analoge la ordinea reală a acestor simboluri; în succesiunea punctelor de intonaţie şi a tonalităţilor există o ordine aparentă (do-re-mi-fa-sol-la-si) şi o ordine reală, funcţională, din cvintă în cvintă (do-sol-re-la-mi-si-fa#) care stă la baza funcţionalităţii sistemului tonal. Aşa am ajuns la concluzia că ordinea simbolurilor sacre prezentată în textele antice este aparentă, în timp ce ordinea reală este următoarea, suprapusă pe ordinea aparentă a treptelor tonale: Înţelepciunea, Tronul Sfânt, Căinţa, Locul Sacrificiului, Edenul, Messia Salvator, Infernul. Simbolurile celor şapte adevăruri fundamentale corespund celor şapte principii existenţiale ale Universului; ele se interrelaţionează pe baza unor legi analoge cu cele ale sistemului tonal; iar dinamica funcţională a sistemului tonal reflectă integrarea acestor principii existenţiale în conştiinţa umană. Astfel am elaborat în premieră absolută sonosofia (înţelepciunea sunetului) şi fonosofia (înţelepciunea sunetului vocal care devine verb vocal).

– Mergând mai departe şi trecând la scriitura muzicală, cum vezi construite şi folosite tonalităţile majoră - minoră pornind de la cele şapte adevăruri fundamentale, corespondente celor şapte principii existenţiale ale Universului?

– Suprapunerea simbolurilor celor şapte adevăruri fundamentale ale Universului pe cele şapte trepte fundamentale tonale dă posibilitatea unei ample dinamici integrative. Dacă fiecare dintre treptele tonale, pe parcursul sistemului tonal, exercită – prin rotaţie – rolurile funcţionale de tonică, dominantă, subdominantă, contradominantă, sensibilă etc., tot aşa şi simbolurile suprapuse vor exercita acele funcţiuni tonale. În gândirea sonosofică, vom avea douăsprezece entităţi tonale majore şi douăsprezece entităţi tonale relative minore, iar simbolurile sacre vor fi tonica, dominanta, subdominanta, contradominanta, sensibila respectivelor entităţi tonale. Entitatea tonală primordială, Do major, este aceea în care punctele de intonaţie deci şi simbolurile suprapuse se prezintă în starea naturală fără alteraţii prevăzute de diezi şi bemoli. În Do major, tonica este Înţelepciunea, dominanta este Tronul Sfânt, subdominanta este Infernul, sensibila este Mesia Salvator, contradominanta este Căinţa etc. Îmi permit un singur comentariu sonosofic: în doctrinele religioase, Căinţa este cea mai puternică forţă din Univers care poate îndupleca însăşi Puterea Divină; în entitatea tonală primordială a lui Do major, contradominanta adică dominanta dominantei, cea care domină Tronul Sfânt, este... Căinţa... şi nu dintr-o pură întâmplare a unei simple suprapuneri. Am mers cu gândirea sonosofică şi am analizat raporturile şi relaţiile dintre simbolurile sacre la nivelul tuturor entităţilor tonale din sistemul tonal, la nivelul tuturor acordurilor şi am formulat consideraţii foarte importante legate de sensul şi destinul vieţii noastre pe pământ, relaţia noastră cu Dumnezeu Tatăl, tensiunea conflictuală declanşată de Demon localizat în această simbologie la nivelul Infernului. Am integrat sonosofia în analiza muzicologică a structurilor muzicale. Fiecare mesaj al muzicii poate fi orientat sonosofic aducând o revelaţie sau chiar o soluţie în contextul universal existenţial al relaţiei omului cu Dumnezeu. În volumul pe care îl pregătesc, toate aceste aspecte sunt amplu tratate şi vor putea fi înţelese şi aprofundate de absolut toată lumea.

– Teme de mare complexitate interactivă. Cine ţi-a condus teza?

– Am avut onoarea şi bucuria să-l am drept îndrumător pe prof. univ. dr. Şerban Dimitrie Soreanu de la Universitatea Naţională de Muzică, personalitate extraordinară, cu cultură de interdisciplinarism enciclopedic, care a exercitat o benefică influenţă asupra fericitei încununări a evoluţiei mele în muzică reprezentată de acest doctorat.

O metodă originală de studio



– Bifocalitatea dintre profesiunea de medic specializat în foniatrie şi muzică, au făcut ca studiul tehnicii de cânt să-ţi fie o precupare. Împreună cu regretata mezzosoprană Elena Cernei ai desfăşurat activităţi în acest sens. Poţi prezenta metoda originală pe care ştiu că aţi fondat-o?

– Elena Cernei a elaborat de-a lungul anilor, în cariera desfăşurată, o metodă de educare şi întreţinere a vocii bazată pe antrenamentul vocal insonor şi pe integrarea conştientă a presiunii subglotice.

Ulterior, în cei douăzeci de ani de minunată viaţă conjugală şi profesională, am lucrat împreună la realizarea unui sistem doctrinar informativ şi formativ – Biotehnica Vocală – prin care să se poată asigura: calitatea absolută a unei expertize vocale înaintea începerii studiilor; evaluarea tipului constituţional pe baza căreia să se procedeze la o calibrare metodologică personalizată sub aspect cantitativ, calitativ şi bioritmic a efortului vocal plasat funcţional mereu între limitele fiziologice pentru prevenirea oricăror riscuri şi erori de studiu; elaborarea strategiilor repertoriale adecvate pentru lansarea în carieră a tinerilor; recalibrarea profilului vocal al artiştilor la o anumită vârstă pentru reorganizarea repertorială a carierei; recuperarea fonoterapeutică a tuturor formelor de surmenaj şi deficienţe vocale inclusiv cele patologice; training-ul de întreţinere a formei optimale în carieră. Experienţa de a trăi şi lucra alături de Elena Cernei, genială personalitate artistică şi ştiinţifică, mi-a prilejuit o perfecţionare la un nivel şi la o profunzime profesională şi spirituală pe care nu le-aş fi atins nicăieri şi niciodată. De aceea, teza mea de doctorat în Muzică are ca subtitlu **In memoriam Elena Cernei...**

– Să punctăm câteva aspecte din cele şase enumerate. Cum pot fi evitate riscurile şi erorile de studiu?

– Integrând în criteriile de evaluare a unui tip constituţional vocal anumite principii de semiologie vocală aplicate vocii cântate, cu ajutorul cărora putem aprofunda apartenenţa la o categorie vocală (soprană, mezzosoprană, contraltă, tenor, bariton, bas) şi limitele fiziologice ale efortului vocal la fiecare moment evolutiv al unei voci. În acest context pedagogic complex, poate fi înţeles profilul vocal spre a se face o alegere personalizată a tipologiilor adecvate de vocalize la modul progresiv, urmărind o judicioasă dezvoltare a facultăţilor vocale manifestate treptat în toate dimensiunile sonore şi timbrale caracteristice respectivului glas. Am elaborat un ansamblu de exerciţii personalizate de gimnastică fizică generală, atitudinal-posturală, respiratorie, laringiană (exerciţii prin care se intervine asupra laringelui asigurându-i poziţia corectă şi funcţionarea la o tensiune fiziologică); aceste exerciţii pregătesc starea fizică a corpului în urma căreia se obţine un sunet laringian primar standard şi pe a cărui bază se poate lucra tehnic pentru clădirea unui edificiu estetic vocal de semnificaţie artistică. Împreună cu Elena Cernei am elaborat principiile de semiologie vocală integrate în pedagogia de canto la nivelul unei vaste clasificări de tipologii şi situaţii vocale care consimte orientarea în evoluţia unui glas sub aspectul apartenenţei la categoria vocală şi a compatibilităţilor cu caracteristicile lirice sau dramatice, de agilitate, lejere sau de coloratură.

– Care ar fi metodele de elaborare a strategiilor repertoriale pentru lansarea carierei şi în continuare?

– Ele se bazează tot pe criteriile de semiologie vocală prin care se evaluează comportamentul fonator în totalitatea dimensiunilor sonore şi timbrale cuantificate de către cei 25 de parametri vocali ai Baremului Cernei – Poen. În urma evaluărilor semiologice prin acest barem, se elaborează un profil vocal în cadrul căruia se stabileşte compatibilitate imediată, ulterioară sau de perspectivă mai mult sau mai puţin îndepărtată, cu anumite roluri. Fiecare profil vocal prezintă trei zone repertoriale: cea a rolurilor cu care trebuie să înceapă (sunt roluri potrivite cărora vocea le poate răspunde favorabil chiar de la începutul carierei), apoi zona către care trebuie să ajungă (sunt roluri potrivite dar care sunt condiţionate de experienţa în alte roluri pregătitoare) şi, în final, rolurile pentru care trebuie să se adapteze (sunt roluri nepotrivite dar la a căror tentaţie nu se poate rezista şi care ar putea fi abordate numai după o anumită experienţă de carieră şi printr-o adaptare specială

a propriei impostaţii vocale). Sunt situaţii numeroase în care un tânăr artist trebuie să abordeze încă de la primele afirmări roluri din zona a doua sau chiar a treia cu mari riscuri pentru sănătatea vocală. Pentru astfel de situaţii, Biotehnica Vocală Cernei – Poen prevede elaborări strategice de studiu şi antrenament prin care se asigură calibrarea profilului vocal, compatibilizându-i impostaţia şi discernământul tehnic cu astfel de roluri. Am acumulat o cazuistică numeroasă de situaţii rezolvate cu mare succes.

Vocea şi lumea modernă

– Întrucât până acum am teoretizat, cred că e momentul să particularizăm. În momentul de faţă, în lume, surprind câteva aspecte: cariere scurte, probleme de sănătate vocală – cea a tenorului Rolando Villazón umple paginile media –, insatisfacţii sonore etc. Sunt oare preparativele tehnice de azi inferioare celor de acum cinci decenii sau chiar mai mult?

– Gravitatea acestei întrebări de capitală importanţă mă obligă la o expunere mai amplă şi cu imperioasa claritate a unor aspecte fundamentale. Preparativele tehnice de azi sunt exact cele de acum 50, 75 sau 100 de ani şi, tocmai de aceea, se dovedesc a fi insuficiente din următoarele motive: ritmul vieţii contemporane este foarte frenetic faţă de societatea patriarhală din trecut; starea fizică a artistului contemporan este vulnerabilizată de următorii factori: viaţa este mult mai sedentară prin comodităţile progresului, atmosfera respirată este foarte poluată motiv pentru care se resimte integritatea tuturor mucoaselor respiratorii implicate în fonaţie (sinusurile paranazale, faringele, laringele, traheea şi bronhiile) foarte importante în fenomenul de rezonanţă; alimentele pe care le consumăm nu mai sunt aceleaşi de altă dată, alterând integritatea organismului; s-a produs o mutaţie în timp, motiv pentru care organismul cântăreţului contemporan are alt profil bio-psiho-somatic şi alte forme de impact cu mediul înconjurător. În aceste condiţii, procesul de formare şi sedimentare a unui tânăr cântăreţ se desfăşoară la un alt bioritm, mult mai superficial faţă de exigenţele tehnice şi estetice de bază; procesul de formare a devenit foarte alert şi incomplet iar reacţia organismului cântăreţului a devenit mai lentă ceea ce reclamă revizuirea atitudinii pedagogice dar şi a programelor universitare, atât în România cât şi în restul lumii, care prevăd, în mod paradoxal, foarte puţine ore de canto pe săptămână.

– Care sunt atributele unui profesor de canto de tip modern?

– Trebuie să posede o cultură interdisciplinară de pe poziţia căreia să insufle tinerilor cunoaşterea aprofundată şi folosirea conştientizată a aparatului fonator şi a întregului organism. Sunt mulţi tineri artişti, intraţi deja într-o anumită carieră, care nu au făcut în viaţa lor o gimnastică pregătitoare fonaţiei sau exerciţii respiratorii; îi cunosc pentru că mă abordează, uneori, disperaţi; sunt mulţi tineri artişti care efectuează vocalizele preluate automat pe parcursul studiilor, fără să conştientizeze semnificaţia lor fenomenologică legată de o anumită stare de necesitate care să fie determinantă pentru o alegere judicioasă a acestor vocalize; aceştia intră pe scenă deja extenuaţi de excesele vocalizelor iraţional efectuate. Un alt aspect este legat de faptul că tinerii cântăreţi, de foarte multe ori, încep carierele rapid, în roluri importante, cot la cot cu veteranii. Nu se mai practică astăzi acea creştere treptată, afectuoasă chiar, a tinerelor talente în teatre de repertoriu; abia de câţiva ani au luat fiinţă unele centre experimentale pentru tineri pe anumite scene europene şi americane dar mi s-a spus că şi acolo se fac foarte multe greşeli.

Vârtejul star-sistemului

– Tinerii sunt atraşi de magia rolurilor arhetipale, vocile cu timbralitate seducătoare sunt nemilos exploatate mediatic, agenţii impresariali şi managerii au devenit un fel de rechini, teatrele alocă fonduri impresionante drept onorarii căutând să atragă, de multe ori, pseudo-valori dar vedete „fabricate". Cum comentezi?

– Până la acest moment al dialogului nostru, m-am exprimat exclusiv între limitele profesionale stricte ale activităţii mele de medic şi muzician. Dacă însă doreşti o extindere a terenului de dezbatere şi care mi se pare perfect firească, atunci accept cu bucurie pentru că sunt teme de actualitate. Onorariile astronomice ale unor regizori, dirijori sau artişti sunt o consecinţă a unui foarte grav dezechilibru etic de discernământ social asupra valorii muncii şi a produsului său finit. Teatrul liric nu a făcut altceva decât să urmeze modelele exagerărilor din cinema, televiziune, sport, modă, muzică rock, unde se vorbeşte despre zeci şi sute de milioane de dolari sau de euro cu o uşurinţă înspăimântătoare şi deprimantă. S-a dezechilibrat proporţia dintre valoarea reală economică şi valoarea reală cultural-socială a produselor artistice de toate categoriile; costul real al muncii este camuflat de un marketing al cărui management abordează complicitatea la rang de competitivitate.

– Concret, cum se materializează aceste derapaje?

– Limitându-ne la teatrul liric, asistăm cu stupoare la regii şi scenografii care profanează operele lirice şi pentru care se alocă sume uriaşe din banii publici şi din banii privaţi; asistăm cu stupoare la cântăreţi penibili care primesc pentru o seară jenantă sau chiar revoltătoare o sumă echivalentă cu bugetul unui profesionist pe mai multe luni. Vii la teatru şi te trezeşti că asişti la ceva teribil care nu reflectă realitatea dorită de compozitori şi libretişti. Iar ca să vorbim în termeni de liberă piaţă, dacă atunci când faci shopping ai posibilitatea de a alege calitatea produsului, în teatrul liric contemporan te trezeşti de multe ori în situaţia de a arunca banii; şi încă bani mulţi; pentru că un profesionist ca mine care trăieşte la Roma, ca să meargă la Viena sau Paris sau Londra sau New York, investeşte în drum, hotel şi alte cheltuieli pentru propria reprezentanţă inclusiv biletul, caietul program şi alte mici detalii care fac deliciul vieţii mondene în voiaj. După spectacol, faci un bilanţ şi constaţi că nu rămâi cu nimic decât cu banii pierduţi la a căror pierdere se mai adaugă banii pe care nu-i încasezi în zilele în care întrerupi activitatea. Mărturisesc că mergeam cândva în aceste teatre prin lume dar de zece ani am renunţat şi mă limitez la ce ascult din imprimările live sau transmisiunile directe. Nu merită efortul şi nici cheltuiala! Nu pot spune că nu există şi teatre mai mici, foarte puţine, cu producţii de care te mai poţi bucura. Cele mari, din păcate, oferă astăzi multe deziluzii printre câteva, prea reduse, satisfacţii. Sigur că eu sunt foarte exigent pentru că am cunoscut mari artişti şi producţii excepţionale româneşti şi străine. Dar cei foarte tineri care abia deschid ochii asupra teatrului liric, cred că acesta este adevăr şi valoare. Iar în realitate nu este altceva decât o diversiune diabolică bazată pe o minciună oribilă!

– Foarte sever spus. Ai deschis un nou portal de discuţii, îl aveam în gând, vom reveni imediat. Am citat mai devreme exemplul Villazón...

– ...care este tipic generaţiei sale plină de astfel de pilde pe care eu şi alţi profesionişti le cunoaştem; unii au devenit pacienţii mei; criteriile semiologice vocale de care îţi vorbeam mai înainte, m-au făcut ca încă de la primele succese ale lui Villazón să-mi dau seama că prin tensiunea excesivă,

necontrolată, cu care cânta - chiar dacă rezultatul era, să zicem, onorabil -, făcea un efort, practic, de trei ori mai mare pentru prestaţiile sale; este natural ca după zece ani de carieră să se fi uzat ca după treizeci. Dar un artist înţelept nu se uzează nici după patruzeci sau cincizeci de ani de carieră; el îmbătrâneşte, asta se cunoaşte, dar nu se uzează în sensul că nu pierde acea funcţionalitate optimală a propriei tehnici.

– Un exemplu?

– Giacomo Lauri Volpi, avea cu mult peste dublul vârstei lui Villazón, când cânta **Nessun dorma** din **Turandot** cu orchestra de la Gran Teatro del Liceu din Barcelona pentru sărbătorirea a 80 de ani de viaţă; iar cariera lui a durat până la 68 de ani, pornind de la un profil vocal iniţial cu mult mai liric decât Villazón; a abordat evolutiv şi inteligent, pe cele mai mari scene, chiar şi roluri foarte dramatice – Radamès, Otello, Calaf – pe care Villazón şi alţi ca el, nu le vor cânta niciodată; şi nu pentru că nu ar trebui să încerce şi să se bucure de ele, ci pentru că nu au acea umilinţă înţeleaptă a culturii şi cultului vocalităţii lent sedimentată pas cu pas, etapă cu etapă. Domingo, garantul lui Villazón la debut, cântă şi astăzi la o vârstă venerabilă pentru un tenor. Dar câţi ani a acumulat el experienţă şi progresivă creştere până la momentul gloriei? Star-sistemul este, uneori, un vârtej căruia cu greu îi poate rezista cineva lipsit de înţelepciune, pregătire, cultură, antrenament şi experienţă în timp!

Sub lupă, Plácido Domingo

– Domingo a avut şi are avantajul unei robusteţi vocale ieşite din comun şi cred că şi o sănătate perfectă a aparatului fonator. Şi totuşi, acum câteva zile la Met, a fost înlocuit la mijlocul actului întâi din Walkiria!

– Sunt de acord cu sănătatea perfectă a aparatului fonator; mai puţin cu robusteţea vocală; aş spune mai curând rezistenţa vocală; sunt voci robuste dar fără rezistenţă şi voci mai puţin robuste dar cu rezistenţă. Domingo, fără a fi o voce robustă (este un tenor liric care a evoluat spre spinto cu foarte puţine accente dramatice) a căpătat rezistenţa datorită îndelungatului antrenament al perioadei de ucenicie premergătoare gloriei din star-sistem. Este greu pentru un artist pasionat de profesiunea sa de credinţă să se retragă. Dar el ar fi putut rămâne dirijor şi, eventual, director artistic al unui teatru; nu a două simultan aşa cum şi-a permis să-şi aroge.

– Stagiunea viitoare va aborda rolul titular din Simon Boccanegra, rol de bariton, la Met şi Covent Garden...

– A şi cântat duetul cu Amelia în recenta gală de la Met pentru cei 125 ai teatrului şi 40 de ani ai săi ... (de carieră la Met!); din acest motiv, aria din **Fata din Far West** cu care a intrat în scenă în acea seară, a fost executată cu un ton mai jos, ceea ce este nepermis chiar dacă este vorba de o vedetă; această alternanţă a ipostazelor tenorale şi baritonale nu este sănătoasă, nu este serioasă şi nu lasă o frumoasă impresie în faţa acelora care cunosc muzica sau în amintirea studioşilor exegeţi. Publicul aplaudă, se bucură şi sunt convins că majoritatea din cei aflaţi în sală nu şi-au dat seama că acuta lui nu era un Si bemol ci abia un La bemol. Nu m-am mirat atunci când am aflat că a cedat şi a trebuit să fie înlocuit la jumătatea primului act de **Walkiria** recent, tot la Met; Siegmund nu este o glumă şi nu poate fi abordat cu uşurinţă. Vârsta lui reală poate fi ascunsă sub diferite forme dar nu şi la nivel vocal unde declinul său evident se simte de cel puţin 10 ani. O spun cu mare

tristeţe şi durere pentru că l-am cunoscut personal şi l-am admirat în multe ipostaze artistice ale sale; dar trebuie să iau în seamă aceste adevăruri pentru tinerii studenţi şi cântăreţi care mă consultă şi faţă de care trebuie să fiu sincer şi să slujesc adevărul ştiinţific şi estetic. Iar ca să închidem argumentul, aş dori să îmi exprim durerea faţă de faptul că gala celor 125 de ani ai Met-ului a fuzionat cu gala celor 40 de ani ai lui Domingo la Met. Trebuiau realizate două serate distincte. Totuşi Met-ul este o instituţie iar Domingo doar un artist. Ceea ce s-a făcut reprezintă un cult al personalităţii pe care nu-l apreciază pozitiv acei ce sunt capabili să aprofundeze cu adevărat situaţiile şi sunt foarte mulţi.

– Cred că ştii că figurează pe primul loc într-un clasament al primilor 20 de tenori din secolul XX, întocmit de BBC Music Magazine.

– Da, este o bufonadă: locul 1 – Domingo, 2 – Caruso, 3 – Pavarotti etc.; abia pe locul 15 – Franco Corelli şi pe 18 – Alfredo Kraus; nu figurează titanii Mario del Monaco, Giacomo Lauri-Volpi, Aureliano Pertile care, împreună cu Kraus, Corelli şi Pavarotti, sunt fenomene vocale şi artistice cu foarte mult superioare lui Domingo. El rămâne o personalitate de foarte mare valoare în primii cincizeci de tenori al secolului XX dar, în mod absolut, nu pe primul loc.

– Eu m-am declarat adversarul hotărât al clasamentelor iar tu vei nemulţumi mulţi fani ai tenorului...

– Nu mă exprim ca un subiectiv pasionat al operei lirice, ci ca un profesionist interdisciplinar care ia în consideraţie nişte parametri obiectivi, a căror aprofundare pun în evidenţă inechivocabil raporturile şi relaţiile intervalorice la baza unui just clasament. Într-un interviu, este foarte greu pentru cititori să ajungă la intonaţia emotivă cu care sunt făcute anumite afirmaţii. De aceea, vreau să subliniez că toate consideraţiile mele critice faţă de Domingo şi alte aspecte, sunt făcute cu bună voinţă, respect, obiectivitate şi cu durere dar sub semnul datoriei de onoare faţă de adevăr.

Paradoxul

– Să continuăm cu un subiect conexat. Cum vezi rezolvat raportul timbru-rol în distribuirile pe care le practică teatrele zilelor noastre? În ce măsură se respectă preceptele corecte?Cred că şi managerii pot fi citaţi la un eventual... proces.

– Trebuie mai întâi să explic cum văd eu rezolvarea raportului timbru – rol în elaborarea unei personalităţi artistice compatibile cu distribuirea într-o anumită zonă repertorială. Calitatea primordial funcţională a unei voci este sonoritatea; cea mai frumoasă voce rămâne inexistentă dacă nu se aude în teatru. Calitatea primordial emoţională a unei voci este timbrul capabil de o bogăţie de nuanţe expresive. Ai vorbit mai înainte de voci cu timbralitate seducătoare; sunt câteva dar care, din păcate, nu au dezvoltat şi o sonoritate la nivelul timbralităţii. În studiu, trebuie rezolvată mai întâi sonoritatea standard pe toată întinderea, în limitele fiziologice ale nuanţei timbrale naturale spontane, pentru a nu altera acea facultate laringiană de care depinde frumuseţea şi limpezimea timbrului a cărui capacitate modulantă se va dezvolta ulterior şi progresiv. Odată încheiat procesul de dezvoltare porporţională a sonorităţii şi timbralităţii, se evaluează semiologic (examinarea atentă a manifestării parametrilor vocali pe baza unor repere semiologice care atestă dacă emisia este sau nu fiziologică spre a preveni orice forţare) spectrul de posibilităţi modulante şi de afinităţi expresive ale timbralităţii valorizate de sonoritate şi care atestă profilul potenţialităţii repertoriale

pentru o anumită perioadă de timp. La acest moment, se poate proceda la o strategie artistică şi managerială pentru lansarea şi consolidarea în carieră a unui element artistic.

– Ce se întâmplă în teatrele lirice contemporane?

– Nu procedează nimeni la o astfel de rezolvare; sunt foarte puţini manageri sau directori artistici care să se pricepă la aprofundarea unei voci. Numai aşa se explică prezenţa masivă în aproape toate teatrele a unor voci care sunt nepotrivite rolurilor sau depăşite. A apus de mult epoca unor personalităţi precum Sir Rudolf Bing şi Antonio Ghiringhelli, excepţionali manageri care iubeau teatrul şi artiştii. Sau Emmanuel Bondeville, Rolf Liebermann, Francesco Siciliani, directori artistici cu studii muzicale de specialitate şi cultură enciclopedică. Am avut onoarea să mă bucur de prietenia maestrului Siciliani şi să-l întâlnesc frecvent timp de zece ani, din 1987 până cu trei zile înainte de a lăsa această lume, în decembrie 1997; am învăţat imens de la domnia-sa şi mi-a povestit enorm; Callas, Tebaldi, Cerquetti, del Monaco, Corelli, di Stefano, Bastianini, ca să citez doar câteva legendare personalităţi italiene, i-au datorat maestrului Siciliani lansarea în contexte artistice potrivite; Siciliani este cel care i-a spus Mariei Callas că emblema ei repertorială adevărată este belcanto-ul lui Rossini, Donizetti şi mai ales Bellini şi istoria teatrului liric a confirmat geniul maestrului.

– Impresarii?

– Cei profund cunoscători şi rafinaţi – precum Wladarsky, Gorlinsky, Hurok – nu au echivalenţi în panorama contemporană a agenţiilor teatrale, aşa cum managerii şi directorii artistici contemporani sunt foarte departe de marile personalităţi pe care le-am evocat. Nu există astăzi în teatre criterii de distribuire; totul se limitează la câteva repere de elementară funcţionalitate favorizată de ajustări orchestrale concesionate de anumiţi dirijori. Am cunoscut cântăreţi care îşi cunosc propriile voci şi care, din cauză că refuză anumite roluri, sunt penalizaţi în activitatea lor care se reduce.

– Mi se pare scandalos!

– Aşa şi este! Din distribuirile pe care ni le oferă astăzi marile teatre, doar un sfert sunt adecvate; restul propulsează voci nepotrivite sau imature pentru respectivele roluri; sau prelungesc penibil personalităţi cândva onorabile şi ale căror cariere trebuiau să fie încheiate în urmă cu 10 sau chiar 15 ani. În sport, când performanţa ameninţă să scadă, atletul se retrage demn; în teatrul liric, când performanţa devine jalnică, îi creşte preţul la nivel astronomic!

– Iată paradoxul! Iţi dau perfectă dreptate. Pe de altă parte, imaginea pe care o descrii este sumbră, foarte puţin nuanţată. Întrevezi soluţii? Ce se poate face pentru o cumpănire inteligentă a tuturor mirajelor pe care le aminteam?

– Este o imagine realistă bazată pe o lucidă analiză a fenomenului artistic aşa cum se prezintă el la ora actuală în foarte multe producţii din foarte multe teatre. Am spus şi subliniez că sunt şi prilejuri în care mă pot bucura de un spectacol sau de anumiţi interpreţi, dar aceste prilejuri sunt inferioare numeric situaţiilor scandaloase care se verifică mai ales în anumite mari teatre ale lumii, inclusiv Scala şi Metropolitan. Întrevăd anumite soluţii şi voi enumera câteva dintre ele legate de aspectele pe care le-am aprofundat în colocviul nostru. Tinerii studenţi de canto din conservatoare şi universităţi de muzică trebuie să beneficieze de mult mai multe ore de canto pe săptămână;

profesorii de canto trebuie să-şi formeze o cultură informativă de tip interdisciplinar pentru a insufla discipolilor spiritul de conştienţă absolută în utilizarea tuturor parametrilor vocali; această conştienţă face ca tinerii să poată deveni autonomi în gestiunea zilnică a propriei voci pentru carieră.

– Ai concretizat ceva în acest sens?

– Pe baza sistemului doctrinar al tezei mele de doctorat, am elaborat o programă analitică a unui curs de **Estetică vocală** care reprezintă o premieră absolută; există discipline de estetică muzicală (axate mai mult pe aspecte de compoziţie, de orchestră şi instrumente şi cu foarte sumare trimiteri la voce); există o preocupare a profesorilor de canto pentru integrarea anumitor parametri vocali în dinamica şi agogica frazei vocale relaţionată agregatului armonic orchestral sau pianistic dar nu a existat o disciplină care să expună analitic totalitatea parametrilor vocali sub aspectul definirii şi integrării lor funcţionale conştiente într-o organizare mentală a vocalităţii care stă la baza clădirii unui edificiu artistic vocal; doresc să insuflu şi pe scară largă acel intelectualism vocal academic pe care îl stimulez studenţilor şi artiştilor cu care lucrez. **Estetica vocală** pe care am elaborat-o şi pe care am propus-o conservatoarelor şi universităţilor cu care colaborez va fi de foarte mare utilitate atât tinerilor care studiază canto cât şi profesorilor care predau. Este dorinţa mea de a colabora cu toţi profesorii, aşa cum de mult colaborez cu unii, sub semnul eticii bazate pe respect şi consideraţie în numele muzicii şi al semnificaţiei verbului vocal. În ceea ce priveşte managementul teatral şi impresarial, este nevoie de o cultură solidă de specialitate care să conducă spre acel cult al vocilor pentru a le valorifica în deplinătatea splendorii lor.

– Cum vezi necesara modernizare a scenei lirice?

– Opera este un teatru cântat; trebuie cultivat respectul sacru pentru voci, ca şi pentru muzică, aşa cum a fost ea concepută de autori, fără alterarea situaţiilor prevăzute de libret. Modernizare nu înseamnă transformare, ci esenţializare pentru a evidenţia mai bine intenţia de la baza mesajului autorilor, păstrând nealterată concepţia lor. Un alt aspect foate important îl constituie teatrele cu repertoriu bogat şi continuu zece luni pe an; într-o astfel de atmsoferă artistică, tinerii pot să crească treptat, să evolueze, să asimileze un repertoriu pe care să-l interpreteze şi să-şi formeze un profil artistic; după aceea, ei pot fi lansaţi în marile teatre. Când am constatat că şi la Teatro alla Scala unii tineri au fost puşi în situaţia de a debuta în roluri importante chiar în seara premierei unei noi producţii, am invocat cuvintele înţelepte rostite cândva de Maria Callas într-un interviu: „alla Scala si viene gia' fatti e non da farsi” („la Scala se ajunge deja format şi nu în curs de formare”). Este valabil pentru toate teatrele mari. Mă limitez doar la aceste câteva aspecte deşi ar mai fi şi altele.

Cuvânt, muzică, voce

– Revin la tema deschisă mai înainte, cea a mizanscenelor din zilele noastre. Ceea ce s-a sperat de la conceptul de „Regietheater" corespunde oare aspiraţiilor spectacolului de operă?

– Spuneam că, în teatrul liric, dominanta trebuie să fie vocea cântată. Lectura dirijorală a partiturii, costumele, scenografia, mişcarea scenică, trebuie să slujească glasurile şi să ofere artiştilor cele mai eficiente condiţii pentru desfăşurarea multiplelor expresivităţi interpretative vocale; întreaga mişcare scenică trebuie elaborată astfel ca impostaţia vocală să nu aibă de suferit; conformaţia

elementelor de decor şi configuraţia amplasării lor în spaţiul scenic trebuie să favorizeze funcţionalitatea acustică a teatrului pentru ca vocile să poată fi percepute în cele mai mici detalii sonore şi timbrale în absolut toate unghiurile şi colţurile sălii; fiecare spaţiu scenic are un anume loc al maximului de eficienţă sonoră dar şi un... „triunghi al Bermudelor”, unde sunetele pot fi practic „înghiţite”, chiar dacă sunt „urlate”. Am învăţat să simt aceste aspecte acustice ale oricărui spaţiu scenic de la doi mari artişti: Elena Cernei şi Ion Dacian. Concepţia teatrală aplicată libretelor de operă a ţinut cont de exigenţele vocii cântate pe care compozitorii le-au luat mult în consideraţie în creaţiile lor.

– Care sunt exigenţele?

– Sub aspect teatral operistic, vocea cântată nu este un instrument artistic de acţiune ci mai mult unul de trăire prin care se exprimă starea emotivă a personajului în faţa consecinţelor unor evenimente şi conflicte care, de foarte multe ori, nu se desfăşoară în faţa publicului ci sunt doar relatate. Foarte puţine scene în teatrul de operă oferă dinamica desfăşurării unei acţiuni şi atunci când există o astfel de scenă, ea face practic legătura între scenele de trăire umană ilustrată de personaje în legătură cu fapte deja împlinite şi ale căror consecinţe sunt exprimate prin felul în care au fost integrate în profilul lor psihologic. De aceea, teatrul liric este un teatru, inevitabil, convenţional unde cuvântul este încărcat emotiv de muzică şi îmbogăţit expresiv de voce. Muzica în grandoarea ei, susţine estetic personaje excepţionale (excepţionalitatea este compatibilă cu toate categoriile sociale ale existenţei umane) a căror conduită comportă retorica situaţiilor excepţionale încărcate de semnificaţii şi simboluri metaforic contextualizate. În momentul în care ajungem la o astfel de subtilitate a înţelegerii fenomenului uman, psihologic, estetic şi muzical de la baza mesajului artistic în teatrul liric, aşa zisa „modernizare” profanatoare a muzicii şi a valorilor sale poate deveni ridicolă şi, treptat, chiar enervantă. Partiturile sunt tutelate de clauza de copyright, nu numai în ceea ce priveşte partea muzicală ci şi partea literară a libretului cu toate indicaţiile dintre paranteze care ilustrează exigenţele scenice majore ale reprezentării respectivei opere. Nimeni nu trebuie să opereze vreo schimbare.

– Îmi pari rezistent, inflexibil. Înnoirile sunt necesare.

– Nu sunt împotriva modernismului şi a modernităţii. Aceste concepţii pot fi aplicate operelor autorilor contemporani. Gravitatea problemei comportă însă alte aspecte: noile generaţii de regizori, din motive sociale poate chiar obiective, nu au bagajul cultural şi carisma unui talent autentic aşa cum au avut Visconti, Wallmann, Zeffirelli sau Jean Rânzescu, George Teodorescu, Eugen Gropşeanu şi foarte mulţi alţii din vremea lor; aşa zisa „modernizare” devine o simplificare accesibilă carenţelor culturale şi carismatice ale celor ce vor neapărat să facă regie de operă şi nu concep să facă altceva în alt domeniu; compozitorii contemporani scriu o muzică pe care, după premiera organizată ca eveniment special, nimeni nu o mai urmăreşte pentru că publicul se reîntoarce mereu la marea muzică a marilor emoţii iar titlurile contemporane se reprezintă, de foarte multe ori, cu săli aproape goale; de aceea, dacă vrem să mai auzim în sală titlurile marilor autori de operă, suntem obligaţi să închidem ochii pentru a nu fi sustraşi de la frumuseţea muzicii şi de la voci la vederea ororilor care se petrec pe scenă. În ritmul acesta, teatrul liric are toate şansele să devină un teatru... porno. De câţiva ani buni, este foarte dificil să mai duci copii sau tineri liceeni la operă pentru că nu ştii ce blestemăţii se pot vedea acolo. Eu accept o concepţie modernă numai dacă nu alterează atmosfera muzicii şi autenticitatea libretului. Personajul în teatrul liric ilustrează un profil psihologic foarte intens şi ale cărui inflexiuni comportamentale pot

fi reliefate scenic – lumină, culoare şi geometria formei – într-un mod admirabil conservând grandoarea genului şi profunzimea potenţialului de emoţii binefăcătoare spiritului.

– De ce ar fi nevoie pentru împlinirea dezideratelor?

– Cultură enciclopedică, pregătire muzicală excepţională, pregătire teatrală, talent carburat de o genială fantezie, ingeniozitate, dragoste de muzică şi de oameni. Sunt foarte puţini regizori contemporani care să întrunească asemenea condiţii. Este suficient să privim fotografiile din revistele de operă ca să ne dăm seama cât de bine am făcut că nu am investit în a ne deplasa la faţa locului.

Adevărul suprem al vieţii

– Stephan, am parcurs împreună un drum colocvial care a revelat multe neajunsuri ale lumii lirice de azi. Nu ne vom opri aici cu semnalarea lor. Însă, pentru acest moment, aş vrea să încheiem tot atât de luminos cum am început şi să modulăm în tonalitate majoră. Aşadar, ce înseamnă opera pentru sufletul tău?

– Opera reprezintă la modul absolut totalitatea plenară a destinului meu în cadrul căruia îi datorez toate bucuriile, emoţiile, realizările şi satisfacţiile mele trecute, prezente şi viitoare, atât în planul uman cât şi în cel socio-profesional, motiv pentru care am datoria de onoare să mă implic în lupta pentru salvarea sa culturală, etică, morală şi spirituală. Opera m-a făcut să cunosc minunatul fior al dragostei care, după ani de răbdare, căutări şi deveniri, mi-a prilejuit uniunea în etern cu iubita mea soţie, marea artistă Elena Cernei. Opera mi-a şlefuit sufletul şi mi-a stimulat spiritul întru revelaţia virtuţilor umane majore exprimate de verbul vocal la interferenţa dintre cuvânt şi sunet. Opera mi-a prilejuit consolidarea în timp a relaţiei de prietenie cu oameni minunaţi. Opera m-a condus în zone interdisciplinare de cercetare care mi-au adus o frumoasă consacrare profesională atât în medicină cât şi în muzică. Opera m-a făcut să înţeleg muzica drept adevărul suprem al vieţii sub semnul armoniei iar cântul drept cel mai frumos act al inteligenţei umane desfăşurat la limita dintre spirit şi materie. În aura vocalităţii rafinat cultivate sălăşuieşte misterul fundamental al vieţii prin minunata interferenţă dintre universul obiectiv şi universul subiectiv al fiinţei noastre spre echilibrul stabil dintre fizic şi psihic, tehnică şi estetică, luciditate şi extaz. Opera este viaţa sublimată la nivelul armoniei universale. Avem datoria morală să o să o iubim, să o apărăm şi să o slujim cu sincer devotament.